



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2006

Ingmar Bergman : Das siebente Siegel (1957) und Die Jungfrauenquelle (1960)

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92868>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Kiening, Christian (2006). Ingmar Bergman : Das siebente Siegel (1957) und Die Jungfrauenquelle (1960). In: Kiening, Christian; Adolf, Heinrich. *Mittelalter im Film*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH Co. KG, 249-281.

VII. Ingmar Bergman: *Das siebente Siegel* (1957) und *Die Jungfrauenquelle* (1960)

von

CHRISTIAN KIENING

1. *Ein anderes Mittelalter*

Die Hollywoodfilme der fünfziger Jahre, teilweise auch das britische Kino, besitzen ihre klaren Vorlieben: die Mythen der Tafelrunde und der Wikingerzeit, die Geschichten der vorbildhaften Heroen Richard Löwenherz und Robin Hood. Es verschränken sich die großen Geschichten von Nationalstaat und Rechtsordnung mit den kleinen von Liebe und Intrige. Zugleich werden die historischen Ereignisse einerseits für aktuelle Situationen transparent, andererseits mit überzeitlicher Emotion aufgeladen. Im kontinentaleuropäischen Kino hingegen dominieren andere Stoffe und Konstellationen. Arthur-Maria Rabenalt verfilmt 1952 in Italien die Genoveva-Legende (nach Offenbach) als Geschichte von Kreuzzug und Verrat, mündend in den Selbstmord.¹ Daniel Mangrané und Carlos Serrano de Osma drehen 1952/53 in Spanien eine Adaptation der Parsifal-Geschichte (nach Wagner), situiert in einer futuristischen Rahmenhandlung: Zwei Soldaten finden während des Dritten Weltkriegs in den Ruinen eines Klosters ein Manuskript, das von Parsifals Weg zum Gralskönigtum erzählt.² Roberto Rossellini erprobt 1954 eine Umsetzung des Jeanne d'Arc-Stoffes nach dem Oratorium von Claudel und Honegger.³ Abel Gance greift 1955 in Frankreich das schon zu Stummfilmzeiten verfilmte Dumas-Drama *La Tour de Nesle* auf, eine Geschichte der ihre Liebhaber tötenden Königin Marguerite.⁴ Jean Delannoy bringt ein weiteres Mal die bewegende Figur

¹ KEVIN HARTY: The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films About Medieval Europe. Jefferson, N. C., and London 1999, Nr. 309; FRANÇOIS AMY DE LA BRETÈQUE: L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental. Paris 2004 (Nouvelle bibliothèque du moyen âge 70), Nr. 151.

² AMY DE LA BRETÈQUE, Nr. 155.

³ Ebd., Nr. 164

⁴ Ebd., Nr. 169.

des Buckligen von Notre Dame und seine Liebe zur schönen Esmeralda (nach Hugo) auf die Leinwand, Carlo Ludovico Bragaglia die Befreiung Jerusalems (nach Tasso).⁵ Alles in allem ein Ensemble klassischer mittelalterlicher oder frühneuzeitlicher Stoffe, ein Ensemble autoritativer literarischer, dramatischer oder musikalischer Vorlagen – häufig des 19. Jahrhunderts.

Anders ist es mit den beiden Filmen, in denen der schwedische Regisseur Ingmar Bergman 1956 und 1959 mittelalterliche Konstellationen aufnimmt – weder im Sinne Hollywoods noch des europäischen Films. Keine farbenprächtigen Szenarien werden entworfen, sondern schwarzweiße Bilder von bestechender Prägnanz, oszillierend zwischen Tableau und Theater. Keine etablierten Narrative stehen im Hintergrund, sondern eigenständige Entwürfe, bezogen auf die spezifischen Gegebenheiten in Skandinavien: in *Det sjunde inseglet* (*Das siebente Siegel*) die Katastrophenzeit des späten Mittelalters mit der sich rasant ausbreitenden Pest, in *Jungfrukällan* (*Die Jungfrauenquelle*) die Übergangszeit zwischen Heidentum und Christentum mit ihrer Mischung kultureller Logiken. Bergmans Faszination gilt den genuin filmischen Möglichkeiten, historische Epochen und mit ihnen ein Stück eigener (Vor-)Geschichte zu rekonstruieren.⁶ Doch resultiert daraus weder im einen noch im andern Fall eine minutiöse Rekonstruktion, bei der das vergegenwärtigte Detail zum Selbstzweck würde. Im Vordergrund stehen wesentliche Züge: einzelne Gebäude, charakteristische Kleider, repräsentative Dinge. Sie genügen, den Eindruck einer fremden Welt zu erzeugen, ohne dass diese zu völliger Versenkung einlode.

Die beiden Filme, *Das siebente Siegel* und die *Jungfrauenquelle*, sind verschieden genug: hier das Weltenpanorama, prallvoll mit Einzelheiten, Ereignissen und Figuren, vielfältigen Handlungssträngen und komplexen Darstellungsmodalitäten, dort der Weltausschnitt, Mikrokosmos der Beziehungen, Konflikte und Krisen. Und doch sind sie einander, zum Beispiel aufgrund ihrer Modellhaftigkeit, verbunden.⁷ Sie drehen sich um phi-

⁵ Ebd., Nr. 171 (*Notre Dame de Paris*) und 174 (*La Gerusalemme liberata*).

⁶ Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman über das Filmemachen von Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima. Frankfurt/M. Berlin, Wien 1978 (Ullstein-Bücher 3519), S. 148: »ich habe z. B. auch Heimweh nach schwedischem Mittelalter. Ich gucke in allen diesen alten Gotlandkirchen herum, es sind vierundneunzig Stück, und keine ist später als 1395 oder so gebaut, und ich schaue mir Malereien des Mittelalters und Taufbecken und Grabsteine an. Das sind jedenfalls Dinge, mit denen Menschen gelebt haben. Das Gleiche ist es mit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts – die Romantik und die Spukwelt beim Durchbruch der Industrialisierung [*Das Gesicht*, 1958]«.

⁷ WILLIAM MISHLER: *The Virgin Spring and The Seventh Seal. A Girardian Reading*, in: *Comparative Drama* 30 (1996), S. 106-134, verfolgt Verbindungen zwischen den Filmen v. a. anhand ihrer Modelle von Opfer und Mimesis.

losophisch-theologische Fragen. Wie stehen Transzendenz und Immanenz, Providenz und Kontingenz zueinander? Gibt es einen Plan, der die Welt durchwaltet? Lässt sich das Überweltliche innerweltlich erfassen? Welche Rolle spielt das Negative, das Böse, die Gewalt? Wie vermag sich das seines Heils ungewisse Subjekt zu behaupten? Die Rahmenbedingungen, in denen diese Fragen entfaltet werden, sind das eine Mal eine Spätphase, in der christliche Sinnmuster an Kohäsionskraft verloren haben, das andere Mal eine Frühphase, in der sie sich überhaupt erst konstituieren müssen. In beiden Fällen jedoch geht es um das Spektrum der Haltungen und Verhaltensweisen sowie um die Ästhetik, die metaphysische Fragen im Medium des Films überhaupt erst zu stellen erlaubt. Diese Ästhetik knüpft sich eng an Dimensionen des Mimetischen. Bergman entwirft Welten, in denen professionelle Schauspieler und unfreiwillige Mimen auftreten, Akte der Nachahmung und der Wiederholung vollzogen werden, agonale Beziehungen einen wichtigen Stellenwert einnehmen – und das Mimetische des Mediums selbst zur Diskussion steht. Macht der Film vergangene Welten präsent? Oder repräsentiert er vor allem die Bedingungen, unter denen Vergangenheit präsent werden kann? Bergman verweist auf die Mittel der Repräsentation: Darstellen, Erzählen, Aufführen, Sichtbarmachen. Er schafft aber auch magische Momente der Unmittelbarkeit: Stille, Zeitlosigkeit, Geste, Körperlichkeit. Nähe und Gegenwärtigkeit wechseln mit Distanz und Reflexion. Natürlichkeit und Künstlichkeit durchdringen sich. Affekte und Gewalt fesseln die Zuschauer, abstrakte Dialoge und rätselhafte Momente verstricken sie in einen intellektuellen Prozess. Das Mittelalter wird zum Entfaltungsraum einer selbstreflexiven existentialistischen Ästhetik, die aus dem Ineinander von Fremdem und Vertrautem eine spezifische Intensität gewinnt.

2. *Filmische Apokalypse*

Schauplatz des *Siebenten Siegels* (Uraufführung: 16. 2. 1957) ist Schweden zur Zeit jener großen Pestkatastrophe, die, von Asien kommend, Mitte des 14. Jahrhunderts ganz Europa überzog.⁸ Man sieht eine in ihren Fundamenten erschütterte Welt. Kreuzzugsunternehmen haben sich als beschwerlich und sinnlos erwiesen. Versuche der Heilsergewisserung sind von Verzweiflung getragen. Gruppen ekstatischer Geißler vollziehen die Passion Christi am eigenen Körper nach. Agitatorische Bußpredigten und eindringliche Wandmalereien mahnen zu Besinnung und Umkehr. Hexen-

⁸ Im Film erscheint die Datierung auf die Mitte des 14. Jahrhunderts in einem der englischen Verleihfassung hinzugefügten Vorspann.

verbrennungen dienen dem Versuch, das Böse zu bannen und die Ordnung zu wahren. Doch der Schrecken lauert überall. Dörfer liegen verlassen. Lebende enthüllen sich als Tote. Man erzählt sich von den Vorzeichen des Jüngsten Tages. Umherziehende Gauklertruppen stellen ihr Repertoire auf den Themenkreis der letzten Dinge um. Carpe diem und Memento mori liegen aufs nächste beisammen.

Bergmans Mittelalter ist ein düsteres und gewalttätiges, verzweifelter und selbstsüchtiges, aber auch ein burleskes und komödiantisches, naives und offenes. Offen in seinen Räumen: wenig Bauten, wenig Interieurs, statt größeren Ansiedlungen einzelne Markierungspunkte (Kirche, Gehöft, Wirtshaus, Burghalle). Und offen in seinen Konturen: eine mit einfachen Mitteln rekonstruierte Epoche.⁹ Der Film zielt weder auf exakte zeitliche Datierung noch überhaupt auf strikte Historizität. Die traditionellen Sinnmuster (Pest als Gottesstrafe) erscheinen schon im Lichte reformatorischen Zweifels. Die kirchlichen Vertreter zeigen sich aus dem kritischen Blickwinkel der Moderne – als korrupt, eigennützig und gewalttätig, eifernd, abergläubisch und engstirnig. Auch die Entfremdungen, die sich allenthalben breit machen, sind in einer Weise als grundsätzliche Sinnkrisen entworfen, die moderne Erfahrungen voraussetzt.

Die Krisenzeit des 14. Jahrhunderts, von späterer historischer Forschung herausgearbeitet,¹⁰ ist im *Siebenten Siegel* eine epistemologische: Infragestellung der Ordnungen des Wissens und des Glaubens, und eine strukturelle: Lockerung der elementaren Verknüpfungen im System von Transzendenz und Immanenz. Daraus ergibt sich die Eigentümlichkeit des Films. Wie wenige andere, die sich mit dem Mittelalter beschäftigen, entwickelt er einen eindringlichen Blick auf die Vergangenheit, der nicht auf Aktion und Dekor, Politik und Liebe beschränkt bleibt. Doch verhehlt er nicht, dass dieser Blick ein analytischer ist, interessiert an Konfigurationen, in denen sinnliche Erfahrung und reflexives Potential sich vereinen:

Dieser Film gibt nicht vor, ein realistisches Bild Schwedens im Mittelalter zu sein. Er ist ein Versuch moderner Poesie, der die Lebenserfahrungen eines modernen Menschen in eine Form übersetzt, die sehr frei mit den mittelalterlichen Gegebenheiten umgeht. In meinem Film kommt der Ritter vom Kreuzzug zurück, wie heute ein Soldat aus dem Krieg heimkehrt. Im Mittelalter lebten die Menschen in der Furcht vor der Pest. Heute leben sie in der Furcht vor der Atombombe. *Das siebente Siegel* ist eine Allegorie mit einem sehr einfachen Thema: der Mensch, seine ewige Suche nach Gott und dem Tod als einziger Sicherheit. [...] Mit meinem Film wollte ich malen wie ein

⁹ Bergman über Bergman (Anm. 6), S. 140.

¹⁰ FRANTIŠEK GRAUS: Pest – Geißler – Judenmorde. Das 14. Jahrhundert als Krisenzeit. Göttingen 1987 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 86).

mittelalterlicher Maler, mit demselben objektiven Engagement, derselben Einfühlung und derselben Freude. Meine Personen lachen, weinen, schreien, haben Angst, sprechen, antworten, spielen, leiden, suchen. Ihr Schrecken ist die Pest, der Jüngste Tag, der Stern, dessen Name Wermut ist. Unser Schrecken sieht anders aus, aber die Worte bleiben dieselben. Unsere Frage besteht fort.¹¹

Die Aktualität ist indes nicht wie bei Mangrané-Serranos Parsifal-Film einige Jahre zuvor explizit zur Deutung des Films eingesetzt. Sie läuft mit und ermöglicht Bezüge, ohne sie festzulegen. Das Agieren der Figuren, ihre Fragen, Probleme und Wahrnehmungen eröffnen Resonanzräume für Aspekte der Moderne, die ihrerseits vor der Folie der spätmittelalterlichen Welt profiliert wird. Schon der Protagonist, der Ritter Antonius Block, ist eine Figur beständiger Umschaltung: zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Isolation und Integration, Außen und Innen, Handlungsebene und Filmebene. Er ist sowohl Teil der Welt wie Fremdkörper in ihr. Wir sehen ihn als Entfremdeten und sehen gleichzeitig durch seine Augen die entfremdete Welt – und sehen an seinem Sehen das Problem von Wahrnehmung und Erkenntnis. Nach zehnjährigem Aufenthalt im Heiligen Land ist er mit seinem Knappen Jöns zurückgekehrt – und findet sich zwischen den Welten: Sowenig der Orient die erhoffte religiöse Erneuerung brachte, sowenig bringt die Heimat ein früheres Glück zurück. Doch sie bringt anderes: eine Bewegung auf der Schwelle zwischen den Abgründen und den Verheißungen menschlicher Existenz. Noch am Strand begegnet Block dem, der schon jenseits des Meeres sein ständiger Begleiter war: dem Tod. Er ist gekommen, ihn zu holen, gewährt aber noch einen letzten Aufschub: für die Dauer einer Schachpartie. Sollte Block ihn mattsetzen, bliebe er am Leben. Das bestimmt die Struktur des Films: Er folgt als

¹¹ Ingmar Bergman: Das siebente Siegel. Drehbuch, hg. von ENNO PATALAS. Hamburg 1963 (Cinemathek 7), S. 7f.; BIRGITTA STEENE: Ingmar Bergman. New York 1968, S. 62; zu aktuellen Bezügen bei zeitgenössischen Rezensenten AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 706. Wichtiges Material und Interpretationsansätze finden sich in BIRGITTA STEENE (Hg.): Focus on The Seventh Seal. Englewood Cliffs, N. J. 1972 (S. 159-173: englische Übersetzung des Einakters *Träsmålnig* [Holzmalerei], einer Moralität, die Bergman 1955 für seine Schauspielschüler am Stadttheater in Malmö geschrieben hatte und die eine Grundlage des späteren Films bietet); PETER COWIE: Ingmar Bergman. A Critical Biography. London 1982; Filmographie und Bibliographie in BIRGITTA STEENE: Ingmar Bergman. A guide to references and resources. Boston/Mass. 1987, S. 84-89; HARTY (Anm. 1), S. 245-247, Nr. 469. Ausführliche Inhaltsangabe in: Filmklassiker. Bd. 2: 1947-1964. Stuttgart 1998 (Reclams Universalbibliothek 9417), S. 288-295 (Thomas Koebner). Eine Interpretation vor dem Hintergrund paradoxer Todesdarstellungen der frühen Neuzeit, aus der im Folgenden Einzelnes aufgegriffen ist, in: CHRISTIAN KIENING: Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit. München 2003, Kap. 6.

»road-movie« einem Weg und konzentriert sich zugleich auf »Stellungen«, in denen Verdichtungen der dem Weg zugrunde liegenden Dynamik sichtbar werden. Etappen der Partie und Stationen des Wegs laufen parallel, und parallel läuft auch die Ausbreitung der Pest, die am Ende die sich im Laufe der Stationen bildende Gruppe erreicht hat. Das heißt aber auch: Der Film zeigt nicht nur, er *ist* der Aufschub, den der Tod zugesteht. Er zeigt nicht nur, er *ist* der ausgedehnte Moment, in dem sich eine Lebenskonzeption entscheidet und an der sich das Spannungsfeld von Tragik und Notwendigkeit enthüllt.



Der Zielpunkt des Weges von Ritter und Knappe, die heimatliche Burg, ist zugleich Zielpunkt eines Lebens, das seine Heimstatt sucht – in sich und in den anderen. Diese anderen, die Blocks Weg mehrfach kreuzen und deren Schicksal sich mit dem seinen verkettet, repräsentieren wie im spätmittelalterlichen Totentanz verschiedene Lebens- und Handlungsformen und darüber hinaus verschiedene Aspekte einer unübersichtlich gewordenen Welt. Ein Kirchenmaler klärt Jöns über die Funktion seiner Kunst auf. Ein angeblich vom Teufel besessenes Mädchen (Tyan) wird von den kirchlichen Instanzen gequält und schließlich im Wald verbrannt. Ein ehemaliger Kleriker (Rabal), der durch düstere Prophezeiungen den Ritter zum Zug ins Heilige Land überredete, wird beim Leichenfleddern und bei sadistischen Späßen erwischt. Mehrere Personen schließen sich im Laufe des Weges dem Ritter und seinem Knappen an: eine verschüchterte junge

Frau, die Jöns aus Rabals Händen errettet und zur potentiellen Haushälterin bestimmt; ein Schmied, der seine untreue Frau sucht; eine Gruppe von Wanderschauspielern, die mit ihren fröhlichen Stücken keinen Anklang mehr finden. Sie alle sind unverwechselbar und sind doch mehr Typen als Individuen. Manche von ihnen bilden komplementäre Paare. Block verkörpert den existentiellen Zweifler, der gleichwohl die Möglichkeit der Existenz Gottes nicht preisgeben will, Jöns den bekennenden Atheisten, der doch seine Furcht vor dem Tod nicht verleugnen kann.¹² Gemeinsam bilden sie Facetten männlicher Rationalität und Abstraktheit, denen Facetten weiblicher Emotionalität und Konkretheit gegenüber stehen. Die Frauen erscheinen durch Sprache und Bildaufbau offener und kommunikativer als die Männer. Sie können diese zum Schweigen bringen und die Stille, für Block nur Scheitern und Abwesenheit, zum erfüllten Moment machen.¹³



Eine besondere Rolle kommt dabei den Wanderschauspielern zu. Jof, Mia und Klein-Mikael bilden eine glückliche ›heilige Familie‹, und die Begegnung mit ihnen ist für Block Lichtpunkt im allgemeinen Dunkel. Zusammen-

¹² Zum Verhältnis der beiden Figuren: Bergman über Bergman (Anm. 6), S. 140.

¹³ MARK SANDBERG: Rewriting God's Plot. Ingmar Bergman and Feminine Narrative, in: *Scandinavian Studies* 63 (1992), S. 1-29; MARILYN JOHNS BLACKWELL: *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia, SC 1997, S. 71-97.

men erleben sie auf einem idyllischen Hügel in milder Vorabendstimmung Momente der Ruhe bei Milch und wilden Erdbeeren. Wenn Block die Schale zum Mund führt und sein Gesicht erleuchtet wird, scheint eine *communio*-Erfahrung auf, die sonst im Film weitgehend ausbleibt. Doch die Ruhe ist die vor dem Sturm. Als die Gruppe einen Wald durchquert, wird zunächst Skat, der Prinzipal der Schauspieler, vom Tod geholt. Dann wohnen Block und Jöns der Verbrennung der Hexe bei. Schließlich stirbt der von der Pest gezeichnete Rabal elend vor allen Augen. Jof, der auf ein Mal den Ritter mit dem Tod Schach spielen sieht, drängt zur hastigen Flucht. Während Block mattgesetzt wird, entkommt die Familie im Unwetter. Der Rest der Gruppe erreicht am folgenden Tag die Burg des Ritters. Inmitten des Mahls erscheint der Tod. In der Schlusssequenz tanzen sechs dunkle Silhouetten, klein zwischen Erde und Himmel, in einer vom Tod geführten Kette den Hügel hinauf. Die Familie zieht, dem Unglück entronnen, die Küste entlang nach Süden, ins Helle hinein.

Ist die Apokalypse damit überwunden oder nur aufgeschoben? Ist das Geschehen überhaupt ein apokalyptisches? Am Anfang des Films erscheint der Titel vor dem Hintergrund eines Siegels, auf dem ein Engel die Posaune bläst. Die Musik geht in das *Dies irae* über. Man sieht einen unruhigen Wolkenhimmel und einen Adler, schwankend in den Lüften. Dann völlige Stille. In den »establishing shots« nähert sich die Kamera dem Ort des Geschehens; sie zeigt aus der Vogelperspektive eine bergige Küstenlinie, schwarz vor dem Hintergrund von Meer und Himmel, dann einen steinigen Strand, an dem sich sanfte Wellen brechen. Gleichzeitig hebt die Stimme eines unsichtbaren Sprechers an: »Und als es [das Lamm] das siebte Siegel öffnete, trat eine Stille im Himmel ein, wohl eine halbe Stunde lang. [...] Und die sieben Engel mit den sieben Posaunen rüsteten sich zum Blasen« (*Offenbarung* 8,1/8,6). Am Ende des Films, als die Gruppe sich auf der Burg des Ritters zum Mahl versammelt hat, geht der Apokalypsetext weiter, gelesen nun aber von einer Figur im Bild: »Und der erste [Engel] stieß in die Posaune. Und es entstand Hagel und Feuer, mit Blut gemischt, und wurde auf die Erde geworfen, und der dritte Teil der Erde verbrannte, und alles grüne Gras verbrannte« (8,7f.).

Die Lösung des siebenten und letzten Siegels, auf das sich die Zitate beziehen, markiert im Bibeltext einen Höhepunkt des endzeitlichen Geschehens, spannungsvoll vorbereitet durch eine Zeit der Stille. Sieben Visionen folgen, die, eingeleitet jeweils durch den Posaunenstoß eines Engels, die Vernichtung eines dritten Teils von Land, Wasser und Gestirnen ausmalen. Das Ende der Welt ist also noch nicht gekommen. Die Plagen, mit denen Gott die unbußfertige Menschheit straft, sind Vorboten dessen, was sich der Vision gemäß in den Entscheidungskämpfen zwischen Himmel und Hölle, im Endgericht und in der Neuordnung der Welt ereignen

wird. Dementsprechend zeigt der Film eine Katastrophe, nicht den Untergang der Welt. Es gibt Überlebende, auch wenn wir nicht wissen, was sie erwartet. Zugleich wird sichtbar, dass die Apokalypse sich nicht einfach vollzieht, sondern als Deutungsmuster konstituiert – zunächst für die Zuschauer, dann auch für die Personen: Mit dem Vorlesen bei Tisch stellen sie sich schließlich selbst unter das Zeichen des Endzeitlichen und der biblischen Autorität.

Zu Beginn ist es, was erst später klar wird, die Stimme des Todes, die aus der Apokalypse zitiert, aber verstummt, bevor die Figur ins Bild kommt. Am Ende ist es Karin, die Frau des Ritters, die den Bibeltext vorliest und abbricht, wenn der Tod auftritt. Das universale Sinnmuster verschlingt sich mit dem individuellen. Allgemeine Endzeit und individuelle Todesbegegnung werden eng geführt. Zugleich werden sie an jenen Punkt geführt, an dem Filmzeit und Apokalypsezeit sich sowohl berühren wie auseinander treten. Nach neunzig Filminuten ist die »metaphysische« halbe Stunde, von der im Offenbarungstext die Rede ist, vorüber. Die Gruppe hat abzutreten. Doch das Leben geht weiter. Der Film überblendet vom erleuchteten Gesicht des schweigsamen Mädchens, das mit seiner einzigen Rede, einem Christuswort (»Es ist vollbracht«; *Johannes* 19,30), seine Todesbereitschaft bekennt, auf das leuchtende Gesicht Mias, die den neuen Tag begrüßt.



Den folgenden Totentanz beschreibt Jof mit Worten, die an jene Stelle aus der *Apokalypse* anklängen, die der zu Beginn des Films zitierten vorangehen: »Der Regen wäscht ihre Gesichter und wischt das Salz der Tränen von ihren Wangen« (*Offenbarung* 7,17: »Gott wird jegliche Träne aus ihren Augen wischen«). Damit schließt sich der Kreis. Eine zyklische Bewegung deutet sich an. Das Band zwischen Tod und Leben ist neu geknüpft. Das Thema, das von Anfang an den Film bestimmte, hat eine neue Dimension gewonnen. So wie in die profane Zeitlichkeit, die den Weg von Ritter und Knappe kennzeichnet, eine metaphysische Zeitlichkeit einbricht, so erweist sich die Apokalypse generell als Generator einer in sich verdoppelten oder

gespaltenen Welt – zwischen Katastrophe und Neuordnung, Jetztzeitlichkeit und Überzeitlichkeit, Realem und Imaginärem.

3. *Der Tod und das Imaginäre*

Zur Ebene des Realen gehören: der Stationenweg, die Berührungen, Begegnungen und Verbindungen zwischen verschiedenen Personen. Zur Ebene des Imaginären: die Konfigurationen des Apokalyptischen, die Begegnungen mit dem Tod, die Phasen der Schachpartie. Beide werden filmisch unterschieden und bleiben doch aufeinander bezogen. Der Tod ist in der dargestellten Welt ein realer: grausig der Kadaver im Mönchsgewand, qualvoll das Sterben bei Tyan und Raval. Er ist aber auch ein zeichenhafter: bildlich repräsentiert im Totentanz-Wandgemälde, metonymisch-mimetisch präsent in den Totenschädeln, die immer wieder auftauchen, und in der Totenmaske der Schauspieler, die selbst in der idyllischen Erdbeerenszene im Hintergrund hängt. Und er ist ein imaginärer: sichtbar dem Ritter, unsichtbar hingegen auf lange Zeit den anderen. Eingangs ist er als Figur plötzlich da, ohne eigentlichen Auftritt, in einem Moment der Stille. Kein Gerippe, aber eine Erscheinung zwischen Sein und Nicht-Sein, eingehüllt in einen schwarzen Kapuzenmantel, der nur das Gesicht freilässt, ein weiches, nicht besonders hageres, doch weiß wie das eines Clowns oder – eines Toten. Der Ritter begegnet ihm mit der stereotypen Frage, die auch der Jedermann der frühneuzeitlichen Moralitäten stellte: »Wer bist du?« – »Ich bin der Tod«. – »Kommst du, mich zu holen?« – »Ich gehe schon lange an deiner Seite.« – »Das weiß ich.« – »Bist du bereit?« – »Mein Leib hat Angst, ich selbst aber nicht.«¹⁴

Schnell weicht der Dialog vom Muster der Moralitäten ab. Nicht fort-dauernde Uneinsichtigkeit oder späte Reue ist das Thema, nicht mangelnde Bußbereitschaft oder ein verfehltes Leben. Der Tod wird als vertraut-unvertraute Figur etabliert, paradox in Gestalt und Wesen, greifbar und ungreifbar, Gegner und Partner, anwesende Abwesenheit. Akustisch und visuell erscheint er meist isoliert, ohne Bezug auf andere Figuren, ohne klaren Ort im Raum – wie häufig auch der Ritter.¹⁵ Er begegnet in dem schwarzen Mann (der auch die schwarzen Figuren führt) seinem persönlichen Anderen, einer Figur, mit der er (scheinbar) handeln kann, mit der er in ein Spiel des Aufschubs eintritt, mit der er einen Raum der Agonalität gewinnt, der den Raum der Wirklichkeit verdoppelt und verschiebt. Das

¹⁴ Kurz vor den Dreharbeiten zum *Siebenten Siegel*, im April 1956, produzierte Bergman eine Hörspielversion von Hofmannsthals *Jedermann* für den schwedischen Rundfunk.

¹⁵ BLACKWELL (Anm. 13), S. 78f.

ermöglicht es, Fragen zu stellen, die sonst keinen Ort haben. Durch das Spiel mit dem Tod versucht Block sein Leben zu retten, aber auch dem Leben einen Sinn abzugewinnen, der Existenz Gottes näher zu kommen, der Verzweiflung, die an seiner Seele nagt, zu begegnen:

RITTER: Warum kann ich Gott in mir nicht töten? Warum lebt er auf schmerzliche und demütigende Weise in mir weiter, obgleich ich ihn verfluche und ihn aus meinem Herzen reißen möchte? Warum ist er trotz allem eine gaukelnde Wirklichkeit, die ich nicht loswerden kann? Hörst du mich?

TOD (als Konfessor): Ich höre dich.

RITTER: Ich will Gewißheit haben. Keinen Glauben. Keine Vermutung, sondern Gewißheit. Ich will, daß Gott mir seine Hand entgegenstreckt, daß er sein Gesicht entschleierte, zu mir spricht.

TOD: Aber er schweigt.

RITTER: Ich rufe ihn im Dunkeln an: und manchmal ist mir, als wäre dort gar niemand.

TOD: Vielleicht ist dort wirklich niemand.

RITTER: Dann wäre das Leben eine sinnlose Angst. Kein Mensch kann mit dem Tod vor Augen leben, in der Gewißheit, daß alle Dinge nichts sind.

TOD: Die meisten Menschen denken weder über den Tod noch über das Nichts nach.

RITTER: Aber eines Tages stehen sie dann doch am äußersten Rande des Lebens und sehen dem Dunkel entgegen.

TOD: Ja, an *dem* Tage ...

RITTER: Wir müssen uns ein Abbild unseres Entsetzens machen, und dieses Abbild sollen wir Gott nennen.

Der Tod nimmt die Stelle ein, die aufgrund der Absenz Gottes leer bleibt. Er soll Antwort geben auf das Problem der Anthropodizee wie der Theodizee. Er soll den Zugang eröffnen zu einem dem Menschen verschlossenen Wissen. Auch von der »Hexe« erhofft Block sich Annäherung an das Reich des Geheimnisses, sei es auch über die Bekanntschaft mit dem Teufel. Doch er weiß: Er müsste mit ihren Augen sehen, um zu erfahren, welche andere Wirklichkeit sich ihm entzieht, und er würde selbst dann vielleicht nur ein weiteres Mal ins Leere blicken. Die Antworten, die Block erwartet, sind keine, welche seine Unruhe stillstellen könnten. Sie sind eher Echo seiner Fragen. Sie nähren die Zweifel, aus denen sie kommen. Es sind die Zweifel eines modernen Existentialisten, der den Tod als kontingentes Faktum sieht, in dem er sich seiner selbst bewusst wird und das Dasein sinnhaft zu machen versucht, der das Leben in seiner metaphysischen Sinnlosigkeit annimmt und doch, schwankend zwischen Selbstbewusstsein, Furcht und Zynismus, nicht handlungsunfähig werden will.¹⁶

¹⁶ Zum Einfluss des (theologischen) Existentialismus auf Bergman Charles B. KETCHAM: The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman. An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art. Lewiston/Queenston 1986

Der Tod ist jener Andere, an dem das Subjekt seine Grenzen erfährt. Er ist dem Ritter stets voraus und düpiert ihn, indem er in Masken schlüpft. Im obigen Dialog weiß Block nicht, mit wem er spricht. Als er es erfährt, hat er den Plan für seine Zugkombination schon verraten. Entscheidend ist dies nicht, ist das Schachspiel doch selbst nur Illusion einer Chance, Illusion der Auseinandersetzung mit einem Gegner, der letztlich im Selbst wurzelt. In der Anfangssequenz am Meeresufer ist das Brett schon aufgestellt, bevor der Tod überhaupt erscheint. In der Sequenz der Walddurchquerung sieht Mia den Ritter gegen sich selbst spielen. Eben dieses Spiel gegen das Selbst, in dem zugleich der/das Andere schlummert, wird zur paradoxen Möglichkeit der Selbsterfahrung angesichts der Unmöglichkeit des Auswegs. Eine Chance zur Sinnbildung. Als der Tod nach der Mattsetzung fragt, ob dem Ritter der Aufschub Freude bereitet habe, bejaht dieser. Er hat ein Ziel entdeckt und verwirklicht: die Schauspielerfamilie vor dem Zugriff des Todes zu bewahren. Auch dies gehört in den Imaginationshorizont des Spiels: den Tod durch scheinbar versehentliches Umwerfen der Figuren abzulenken und so einen letzten Spielraum zu gewinnen, der nun aber nicht mehr so sehr das eigene Ende als das der anderen aufschieben hilft. Diese Retterphantasie ermöglicht es, das Selbstopfer als sinnerfüllte Tat zu begreifen. Die grundsätzlichen Zweifel räumt sie nicht aus. In der Halle seiner Burg, als der Tod gekommen ist, alle zu holen, fällt Block, wie zu Beginn des Films, zum Gebet auf die Knie. Er beschwört ein letztes Mal die Existenz Gottes, ohne, wie die anderen der Gruppe, den Tod anzublicken oder das Wort an ihn zu richten. Das schweigsame Mädchen vor ihm hingegen gibt sich, die Worte des Gottessohnes im Mund, in einfacher Gläubigkeit dem Ende hin.

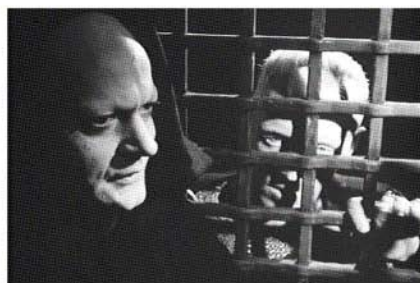
So hält der Film an der Komplexität des aufgeworfenen Problems fest. Er entwirft nicht *eine* Lösung, sondern eine Pluralität der Haltungen: Bereitwillig, unterwürfig, widerwillig, verzweifelt treten die Einzelnen am Ende dem Tod gegenüber, ohne dass es eine übergeordnete Instanz gäbe, die ihr Verhalten taxierte – oder auch nur ihre Wahrnehmung. Wenn Jof abschließend den Totentanz beschreibt, der sich den Hügel hinaufbewegt, nennt er Personen, die weder mit denen völlig übereinstimmen, die auf der Burg vom Tod geholt wurden, noch mit denen, die im Bild zu sehen waren.¹⁷ Auch der Visionär, diese mehr poetische als religiöse Existenz, ist eine unsichere Autorität, eine irdische eben. Die Frage, ob er einen privilegierten Zugang zum Überirdischen hat, bleibt ebenso offen wie die, ob

(Studies in Art and Religious Interpretation 5), S. 57-89; zur philosophischen Dimension ROBERT E. LAUDER: *God, Death, Art and Love. The Philosophical Vision of Ingmar Bergman*. New York and New Jersey 1989.

¹⁷ Zu den Entstehungsbedingungen der Szene Bergman über Bergman (Anm. 6), S. 137.

das, was die Kamera zeigt, genau dem entspricht, was er sieht, und ob wiederum seine Deutung des »Gesehenen« stimmt. Klar ist nur: Die Visionen oder Phantasien speisen sich aus dem christlichen Bilderschatz und erweisen das Imaginäre als ein immer schon konventionalisiertes.

Das gilt gerade auch für den Tod. Er ist im Film präsent in einer Vielheit von Formen, figürlichen und nicht-figürlichen, die allesamt das Problem der Repräsentation erst eigentlich sichtbar machen. Schon Szenenaufbau und Schnittfolge konfrontieren die Zuschauer mit der Spannung von Wahrnehmbarem und Nicht-Wahrnehmbarem. Im ersten Dialog zwischen den beiden Opponenten zeigt die Kamera den Tod in Halbtotale von vorn: Er hebt den rechten Arm, um den Ritter unter seinen schwarzen Mantel zu nehmen. Für einen Moment wird das Bild schwarz. Dann lässt er den Arm sinken, während man die Stimme des Ritters hört: »Warte einen Moment.« Die Kamera befindet sich nun, 180 Grad gedreht, hinter dem Tod. Eine visuelle Durchquerung des Todes, die zwar wieder ins Leben zurückführt, aber eine dunkle Spur des Nicht-Repräsentierbaren in die Repräsentation hineinzieht. Die Grenze von Leben und Tod verdoppelt sich in der Grenze von Bild und Nicht-Bild. Sie wiederum vertritt einen Blick, der nicht mehr nur einer *auf den* Tod ist, sondern auch einer *des* Todes. Ein Blick, ausgelöscht in der Schwärze des Bildes.



Auch bei dem ausschnittsweise zitierten Dialog im Beichtstuhl wechselt die Kamera nicht einfach, wie bei Dialogszenen üblich, im Schuss-Gegenschuss-Verfahren hin und her. Sie lässt den Zuschauer mehr sehen als den Protagonisten. Sie zeigt das Gesicht des Todes, während Block zu Boden blickt, und zeigt es, aus der Zelle gesehen, vor dem des Ritters, beide durch ein Gitter getrennt. Block ist draußen und zugleich drinnen, visuell eingefangen von den Stäben oder ihren Schatten wie von seinen Fragen und Zweifeln. Ein drittes Mal vollzieht sich der Blickwechsel in der Schlusszene in der Halle. Plötzlich blicken alle zum Eingang. Schnitt. Dort steht der Tod, sichtbar kurz aus der Entfernung. Schnitt. Die Gruppe erhebt sich vom Tisch und begibt sich in die Mitte des Raums, auf die Kamera zu. Sie nehmen Aufstellung und sprechen – zum Tod, der unsichtbar bleibt,

gleichzeitig knapp an der Kamera vorbei. Der Zuschauer ist in der gleichen Lage wie Block beim Tod der Hexe. Geprägt von dem Begehren, zu sehen, was die Figuren sehen, gewinnt er doch kein Bild – und erfährt eben daran die Doppelbödigkeit sowohl des voyeuristischen Begehrens wie der filmischen Vision.¹⁸

Auch das mittelalterliche Panorama zeigt sich damit als nicht einfach illusionistisches, sondern als in seinem Illusionismus reflektiertes. Die Bilder, die den Zuschauer hineinversetzen in die Vergangenheit, stören zugleich das Vertrauen in die Möglichkeit des Eintauchens auf. Die Leinwand erweist sich nicht einfach als Fenster zur Welt, sondern auch als Fläche, auf der die Welt als künstliche erscheint, und als Spiegel, in dem der Betrachter seine eigenen Ängste wiederfindet.¹⁹ Der Weg des Ritters Antonius Block durch eine Welt, die die seine und doch nicht die seine ist, ist transparent für den Weg des Betrachters durch eine Welt, die nicht die seine und doch die seine ist: keine schlichte Allegorie des Lebens, sondern eine komplexe Engführung von allegorischem und nicht-allegorischem Begreifen der Aporien des Lebens – und des Sehens. Mit dem Grenzgang, den der Film inszeniert, verbindet sich ein Grenzgang zwischen Dargestelltem und Darstellung. Die Spannung von Distanz und Nähe, die Block verkörpert, ist auch eine, die Kamera und *Mise en scène* ausspielen: indem sie den Zuschauern ebenso Affektbilder wie Panoramen, dynamische wie statische Momente präsentieren. Immer wieder geht es um Bilder, mögliche und unmögliche, äußerliche und innerliche, bewegte und unbewegte. Manche Einzelszenen, das Schachspiel zwischen Ritter und Tod, der einen Mann auf dem Lebensbaum absägende Tod, der Totentanz, besitzen mittelalterliche Vorläufer und finden in schwedischen Kirchen ein Pendant.²⁰

Doch wichtiger als der Realitäts- und Historizitätseffekt ist die Frage nach dem Status und der Wirkung von Bildern. Bergman legt sie dem Knappen Jöns in den Mund, als dieser einen Kirchenmaler trifft: warum er solche »Schmierereien« anfertige? Die Antwort: um zu erschrecken und zum Nachdenken anzuregen. Das sind die im Mittelalter geläufigsten Bildfunktionen, ebenso geläufig wie das Nebeneinander verschiedener Bildtypen im gleichen Raum. Ungebräuchlich ist allerdings die Art der Bildtypen

¹⁸ Vgl. JOSEPH MARTY: Ingmar Bergman. *Une poétique du désir*. Paris 1991.

¹⁹ Zur Reflexion des Status des Bildes als Fenster oder Fläche in der frühneuzeitlichen Malerei LOUIS MARIN: *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris 1989; VICTOR I. STOICHITA: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998; KLAUS KRÜGER: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001.

²⁰ Am bekanntesten sind die Wandgemälde des Albertus Pictor; vgl. ERIK LUNDBERG: *Albertus Pictor*. Stockholm 1961 (Sveriges allmänna konstförenings 70).

(neben dem Totentanz Geißlerzug und Pestkranke) und die Drastik, mit der die Pesterkrankung dargestellt wird: »Du sollst einmal die Beulen am Halse eines Kranken sehen! Du sollst einmal sehen, wie sein Körper sich verdreht, so daß die Glieder zucken, als würden sie von einem verruchten Puppenspieler regiert. Ich habe einen solchen Mann gemalt. [...] Er versucht, die Geschwulst aus ihrer Bettruh zu reißen, er zerbeißt sich die Hände, reißt sich die Adern mit den Nägeln auf; sein Geschrei ist überall zu hören. Hast du Angst bekommen?«²¹



Die Kultur der Schuld und der Angst, die sich im späten Mittelalter breit machte,²² wird im Film nicht einfach reproduziert, sondern in ihren Bedingungen präsentiert – ihren medialen Bedingungen. Indem unklar bleibt, was stärker wirkt, das Bild oder das Wort, richtet sich das Augenmerk auf die allgemeinen Konstituenten von Mimesis und Repräsentation. Das zeigt sich vor allem am Spiel im Spiel: Die Schauspieler führen auf dem Platz vor dem Wirtshaus »eine Tragödie von einer ungetreuen Ehefrau, ihrem eifersüchtigen Mann und dem stattlichen Liebhaber« auf. Sie steht nicht nur an der Grenze zur Komödie, sondern auch an der Grenze zum Nicht-Ereignis, gestört durch Einmischungen des Publikums, mimetisch verdoppelt durch das hinter der Bühne stattfindende Anbandeln Skats, des »stattlichen Liebhabers«, mit Lisa, der Frau des Schmieds, schließlich abgelöst durch eine andere Form der Mimesis: eine Prozession schwarzer Brüder, das Kreuz Christi tragend, gefolgt von ekstatischen Geißlern. Doch soweit die Liebeshandlung durch die *imitatio Christi* schon beendet ist (sie setzt sich fort als Getändel, in dem spielerisches und tatsächliches Begehren verschwimmen), sosehr ist das religiöse Ereignis seinerseits als inszeniertes kenntlich.

²¹ Bergman, Das siebente Siegel (Anm. 11), S. 20.

²² JEAN DELUMEAU: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts (frz. 1978). Reinbek bei Hamburg 1985 (rowolts enzyklopädie 503).



Auch bleibt die Brechung nicht aus: Auf die Emphase des menschenverachtenden eifernden Predigers, der zeigt, wie apokalyptische Muster als Praktiken der Macht eingesetzt werden, reagiert der trotz seines Zynismus menschenfreundliche und nur scheinbar unerschütterliche Knappe, der, Bier trinkend, kommentiert: »Dieses verfluchte Untergangsgerede! Soll das wirklich etwas für aufgeklärte Menschen sein? Erwarten die wirklich, daß wir sie ernst nehmen? [...] Sogar die Geistergeschichten von Gottvater, den Engeln, Jesus Christus und dem Heiligen Geist habe ich ohne größere Gemütsbewegung eingesaugt. [...] Mein Bäumlein ist der Erdball, mein Kopf meine Ewigkeit, und meine Hände sind zwei herrliche Sonnen. Meine Beine sind die elenden Pendel der Zeit, und meine schmutzigen Füße zwei prächtige Ruhepunkte als Fundament meiner Philosophie.«²³

Die materialistisch-nihilistische Sicht bietet ein Korrektiv zum religiösen Eifer. Sie verweist aber auch auf den perspektivischen Charakter der von den Figuren vertretenen Weltanschauungen, der seinerseits den Film im Ganzen betrifft. Er beansprucht nicht, aus der Vielfalt der Sichtweisen ein wahres Bild der Welt herauszuschälen. Er macht vielmehr gerade die Unmöglichkeit eines solchen deutlich: Wer wie Block letzte Gewissheiten erwartet, wird nur überall auf Schein stoßen. Dieser Schein indes, so die Suggestion, muss nicht als Form schlechter Uneigentlichkeit verstanden werden, sondern als Form, die als sein eigenes zu begreifen den Menschen

²³ Bergman, *Das siebente Siegel* (Anm. 11), S. 37.

in seinem Selbstverständnis ebenso ausmacht wie den Film. Für ihn ist der Schein die Oberfläche, auf der sich die Ästhetik entfaltet, und ist das Spiel die Praxis, in der sich die Darstellung der Welt ereignet. Im *Siebenten Siegel* stehen mit den verschiedenen Agonalitäten zugleich verschiedene Typen mimetischen Handelns nebeneinander, ohne dass entschieden wäre, welches der »Spiele« der Wirklichkeit gerechter wird. Zwar suggeriert die Kamera eine unterschiedliche Prägnanz: hier die Gaukler, fast eins mit dem Bühnenbild, dort die Geißler, heraustretend aus dem Hintergrund. Doch hier wie dort signalisieren die Zwischenschnitte auf die Zuschauer: Das Geschehen ist abhängig von den Modalitäten der Wahrnehmung, von der Wirksamkeit der Effekte – einmal Gelangweiltheit, das andere Mal Ergriffenheit.

Die theatrale Dimension des *Siebenten Siegels* ist insofern mehr als nur Reflex von Bergmans eigener Beziehung zur Bühne. Sie dient dazu, die thematische Ebene mit der mimetischen und der medialen zu verknüpfen.²⁴ Nicht nur spielen die Figuren immer wieder Rollen, sie erscheinen als Akteure auch dann, wenn sie nicht zu agieren, sondern einfach sie selbst zu sein scheinen. Die Grenze zwischen Handeln und Als-ob-Handeln wird im Film systematisch verwischt, andererseits die Vorstellung des Spiels als unvermeidlich metaphorische vorgeführt. Im Spiel des Ritters mit dem Tod geht es um Leben und Lebenssinn, aber auch um Autonomie und Freiraum, um physisches und metaphysisches Gesetz. Die Demonstration gilt nicht der These, alles menschliche Tun sei nur marionettenhaft, gehorchend dem Regiebuch Gottes. Sie gilt dem Versuch auszuloten, inwieweit Welt- und Selbstdeutung im Modus des Spiels möglich sei. Im Wald wird der Prinzipal der Schauspieler, der eben noch einen wunderbaren Theatertod simuliert hat, vom Tod selbst geholt, mit dem er aber seinerseits noch einen ganz und gar theatralischen Dialog bis zum Abgang führen kann: »Mein Kontrakt?« – »Ist gekündigt.« – »Die Vorstellung?« – »Abgesagt.« So hält der Film selbst in der Durchstreichung oder Einklammerung noch daran fest, die »letzten Dinge« seien agonal oder mimetisch zu begreifen. Auch verweist er, indem er das Geschehen nicht nur handlungsimmanent, sondern auch ästhetisch theatralisiert, auf die Modalitäten seiner eigenen Inszenierung. Einzelne Einstellungen, sorgfältig durch Kadrierung und Beleuchtung konstruiert, werden zu Schaubildern. Sie stellen sinnhafte Augenblicke dar, Augenblicke der Grausamkeit, der Verzweiflung, der Ruhe, eher kompositorisch als kausal verbunden. Sie ordnen die Figuren zu bedeutungstragenden Ensembles, Dreier- oder Fünfergruppen

²⁴ Zur Wichtigkeit des Theaters vgl. Bergman über Bergman (Anm. 6), S. 138; PAISLEY LIVINGSTON: Ingmar Bergman and the Rituals of Art. Ithaca and London 1982; EGIL TÖRNQVIST: Between Stage and Screen. Ingmar Bergman directs. Amsterdam 1995, S. 95-111.

zum Beispiel, die auf die komplementäre Beziehung des scheinbar Gegensätzlichen, Reden und Schweigen, Zugehörigkeit und Ausgrenzung, hinweisen. Auf diese Weise tritt die paradigmatische Dimension in den Vordergrund. Zugleich kommt es zu einem beständigen Umschlag zwischen Handlung und Stillstellung, Bewegung und Tableau vivant, Ereignis und Reflexion. Auch der historisierende Charakter des Films wird nicht unsichtbar, vielmehr immer wieder als solcher bewusst gemacht.

Dass am Ende die Familie der Schauspieler überlebt, hat so auch eine mediale Pointe. Mit ihr behauptet sich nicht das ansonsten mit der Heiligen Familie verbundene Mysterium, in dem irdische Bindung und genealogische Auflösung zur Einheit werden.²⁵ Mit ihr behauptet sich eine Vitalität, die der obsessiven Suche nach letzten Wahrheiten entgegengesetzt ist. Mit ihr behauptet sich ein Weltverhältnis, das auf anderen Qualitäten als christlicher Jenseitssorge beruht: dem Poetischen, dem Spielerischen, dem Träumerischen, der in sich ruhenden Annahme des Geschenks des Lebens. Jof erträumt sich von dem kleinen Mikael, dieser möge einst das Unmögliche möglich machen: einen Ball beim Jonglieren in der Luft zum Stehen zu bringen. Ein Traum von der Aufhebung der Schwerkraft, zugleich ein Traum von der Überwindung irdischer Grenzen und der Verzauberung des Augenblicks. Mit ihm reflektiert der Film seine eigenen Möglichkeiten, magische Präsenz zu erzeugen und das Verhältnis des Wirklichen zum Möglichen je neu zu entwerfen. Aber der Traum ist eben auch einer des Gauklers. Die Schauspieler überleben zu lassen garantiert, dass das Theatrum mundi auch weiterhin im Medium künstlerischer Repräsentation seinen eigentümlichen Spiegel finden kann. In *Ansiktet* (*Das Gesicht*, 1958) verlagert es sich kurz darauf in die Mitte des 19. Jahrhunderts: Ein spätromantisches »magnetisches Heiltheater«, spezialisiert auf Zauberkünste und illusionistische Spektakel, muss sich gegen antimetaphysischen Skeptizismus behaupten; es kommt zu immer neuen Verwirrungen und zu einem vielschichtigen Spiel mit Realität und Illusion, gemäß dem eingangs gezeigten Satz »Am Ende ist der Betrug so perfekt, daß der Betrüger der einzige ehrliche Mensch zu sein scheint.«

4. *Nordische Passion*

In der *Jungfrauenquelle* (Erstaufführung: 8. 2. 1960) tritt an die Stelle der ausdifferenzierten Welt des späteren Mittelalters eine archaische des frühe-

²⁵ ALBRECHT KOSCHORKE: *Die Heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt/M. 2000 (Fischer Tb. 14765).

ren, an die Stelle chaotischer Ordnung die klare Hierarchie, an die Stelle ungewisser Heilszuversicht die miraculöse Heilstiftung. Im Zentrum steht das einsam gelegene Gehöft Töres, Halbtagesritte entfernt von der nächsten Kirche, Welten von der nächsten größeren Ansiedlung. Das Gehöft verkörpert eine patriarchale, bäuerlich-agrarische Gesellschaft, bestimmt durch die Autorität des Landbesitzenden und Waffenfähigen. Die Familie (eher eine Haushalts- denn eine Verwandtschaftsfamilie) bildet einen Mikrokosmos familiärer, sozialer und religiöser Spannungen: Das Kerndreieck Vater, Mutter und Tochter ist kein ungefährtetes; mehrere Söhne sind gestorben; die schöne, aber selbstbezogene Karin stellt ebenso eine Verbindung wie einen Keil zwischen den Eltern dar. Umgeben sind sie von den Mägden und Knechten und konfrontiert mit dem Dreieck der Gegenspieler, die die Familie ihres strahlenden Zentrums berauben. Die Handlungszeit umfasst wie in Bergmans vorangehenden Filmen *Nära livet* (*An der Schwelle des Lebens*, 1958) und *Ansiktet* (1958) kaum mehr als 24 Stunden. Beginnend an einem Freitagmorgen und endend am nächsten Mittag vollzieht sich ein Drama von Mord und Rache, Versündigung und Entsühnung. Karin wird auf dem Weg zur Kirche von zwei Hirten geschändet und ermordet. Der Vater rächt die Tat, indem er nicht nur die beiden Vergewaltiger, sondern auch den nur als Zuschauer beteiligten Hirtenjungen tötet. Nachdem er an dem Ort, an dem die Tochter ermordet wurde, versprochen hat, die Bluttat durch einen Kirchenbau zu sühnen, bricht eine Quelle aus dem Boden hervor: Zeichen für die Reinheit der Toten wie die Reinigung der Familienmitglieder.²⁶

Zugrunde liegt dem Film ein über Jahrhunderte hin in Schweden verbreiteter Balladenstoff, der auf eine spätmittelalterliche Legende zurückgeht und mit einer Quelle bei der Kirche Kärna (Östergötland) verbunden ist, die noch zum Zeitpunkt der Entstehung des Films kultisch verehrt wurde.²⁷ Die knappe Ballade erfährt im Film sowohl Erweiterung wie Veränderung. Entwickelt werden komplexe Figurenprofile und abstrakte thematische Leitlinien: »The film must, in quite another way, make this story of young Karin and her parents realistic, comprehensible, coherent, convincing in psychology and milieu. However, it did not seem possible to reproduce with entire realism the norms and attitudes of such a distant time, and expect modern men to understand them. The crucial task was to find as much common ground as possible and to build the film on that, so

²⁶ Bibliographie: HARTY (Anm. 1), Nr. 539; AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), Nr. 185.

²⁷ Sverigs medeltida ballader. Bd. 2. Stockholm 1986, Nr. 47, S. 175-195; eine moderne Version stammt von der Gruppe Falconer: *The Ballad of Per Tysson's daughters in Vänge*.

that the song might be both preserved and communicated.«²⁸ Das geschieht unter anderem dadurch, dass wie im Falle des Totentanzes im *Siebenten Siegel* die Inspirationsquelle im Film kenntlich wird: Die Melodie der Ballade durchzieht als Leitmotiv vom Vorspann an den Film, doch wird sie auch von den Figuren selbst umgesetzt – beim anfänglichen Ausritt singt der Bettler eine Strophe, Karin kurz darauf eine zweite. Auf diese Weise kennzeichnet der Film seinen eigenen Ausgangspunkt. Überdies deutet er das Geschick an, das über der Protagonistin schwebt. Explizit macht er es nicht: Die gesungenen Verse preisen, passend zur Situation des strahlenden Vormittags, die Natur, den Frühling, das Mädchen; erst das Wissen ums Kommende verleiht ihnen einen Hauch düsterer Fatalität. Er verdichtet sich im Laufe des Films in dem Maße, in dem sich Kontingenzen verketteten: das verspätete Ausreiten Karins, das Zurückbleiben Ingeris, die Begegnung mit den Hirten, deren Eintreffen auf dem Gehöft Töres. Spätestens an diesem letzten Punkt zeichnet sich eine Bewegungslogik der Figuren ab, die nicht kausaler oder psychologischer Art ist: Dass die Hirten am Ende des Tages, wie aus dem Nichts, ausgerechnet dort auftauchen, wo am Anfang des Tages ihr späteres Opfer lebte, wirft die Frage nach der Lenkung des Geschehens auf; dass sie überdies die Tochter metonymisch an den Hof zurückbringen (indem sie deren Kleider der Familie zu verkaufen versuchen), suggeriert, hier würde sich ein Ereigniszusammenhang vollziehen, der jenseits des rational Begründbaren liegt. Die Kontingenzen verweisen, auffällig gehäuft, auf eine Providenz, die allerdings anders als in der klassischen Legende nicht am Handeln der höheren Mächte direkt aufscheint. Die genauen Verknüpfungen bleiben offen. Noch die Worte, mit denen der Hirte der Mutter das beschmutzte Kleid der Tochter anbietet, lassen unklar, ob geldgierige Dummheit oder nichtsachtende Perfidie überwiegen.

Das verbindet bei allen Unterschieden die *Jungfrauenquelle* mit jenem Film, der einen seiner primären ästhetischen Bezugspunkte bildet: Akira Kurosawas *Rashomon* aus dem Jahr 1950. Bergman selbst hat sich aus dem späteren Rückblick kritisch zu diesem Einfluss geäußert: »Der Film ist ein bißchen auf den Tourismus zugeschnitten und eine miserable Imitation von Kurosawa. Es war meine hingebungsvollste japanische Filmperiode, ich war selber fast ein Samurai geworden.«²⁹ Das Samuraihafte, das wäre die Strenge eines Codes auf der Ebene der Handlung wie der Ästhetik, die Kühle des Modellhaften, erzeugt durch Konzentration und Abstraktion. Es zeigt sich nicht zuletzt in den Szenen der Vergewaltigung der Tochter

²⁸ ULLA ISAKSSON: *The Virgin Spring*. New York 1960 (englische Übersetzung des Skripts), S. vi.

²⁹ Bergman über Bergman (Anm. 6), S. 143.

und der Tötung der Hirten, die zugleich auch thematisch den Bogen zu *Rashomon* schlagen: Auch dort geht es, bezogen auf das Kyoto der späten Heianzeit (794-1185), um Vergewaltigung und Mord im Wald, deren höherer Sinn allerdings an die Schwierigkeit gebunden ist, ein Ereignis überhaupt als solches zu rekonstruieren. Verschiedene Versionen verschiedener Personen werden geboten, die zu einem verwirrenden Bild führen und das Verhältnis von Realem, Imaginärem und Fiktivem als schillernd erweisen.³⁰

Trotz der angedeuteten Leerstellen sucht Bergman nicht die narrative Komplexität von *Rashomon*. Er wählt eine klare narrative Konstruktion, beruhend auf drei räumlichen Bewegungen: der Weg Karins und ihrer Stiefschwester Ingeri zur Kirche, der (nur angedeutete) Weg der Hirten zum Gehöft, der Weg der Familie auf den Spuren Karins zum Ort des Verbrechens und dann des Wunders.³¹ Die Wege führen über Schwellen: die Schwelle zwischen dem Innenraum des Gehöfts und dem Außenraum der Welt, die Schwelle zwischen dem Profanen, dem bäuerlichen Lebensalltag, von dem der Weg der Protagonistin ausgeht, und dem Sakralen, der Überbringung der Kerzen an die Gottesmutter, auf das er zielt. Die Schwelle schließlich auch zwischen dem Heidnischen und dem Christlichen. Sie stellt den historischen Index des Films dar.



Das Geschehen spielt in einer Übergangssituation zwischen Heidentum und Christentum. Christliche Praktiken sind etabliert, aber nicht immer verinnerlicht, heidnische noch nicht verschwunden. Eingangs ruft die schwangere Stieftochter Ingeri den Gott Odin an – der Film zeigt an der Stelle, zu der sie blickt, das Kreuz Christi. Vor ihm wiederum gähnt der Vater beim Morgengebet. Das Ritual, mit dem er sich vor der Tötung der

³⁰ DONALD RICHIE (Hg.): *Rashomon*. Akira Kurosawa, director. New Brunswick, New Jersey 1987.

³¹ Vgl. DAVID MADDEN: *The Virgin Spring*. Anatomy of a Mythic Image, in: *Film Heritage* 2 (1966/67), S. 2-20.

Hirten reinigt, bleibt kulturell unbestimmt. Sein Prunkstuhl ist kaum unterschieden von dem heidnischen »Göttersitz« des unheimlichen alten Odianbeters, auf den die beiden Mädchen am Waldrand stoßen. Ingeri erhofft sich von ihm Hilfe, schreckt aber schließlich vor der archaischen Gewalt zurück. Am Ende scheint sich der Übergang zum christlichen Glauben vollzogen und die Logik von Gewalt und Opfer in die des Heilsplans verwandelt zu haben: Statt der Melodie der Ballade ertönt nun ein kirchlicher Gesang.

Die entscheidende Szene, in der die Verwandlung in Gang kommt, ist die Vergewaltigung auf der Waldeslichtung, eine Szene, an deren Ausführlichkeit und Drastik sich, als der Film herauskam, die Gemüter erhitzen und die Geister schieden. Schönheit und Hässlichkeit, Reinheit und Unreinheit, weibliche Unschuld und männliche Gewalt treffen hier mit aller Wucht aufeinander. Die lichte Karin fällt den dunklen Mächten zum Opfer: den falschen Hirten, verschlagenen Dieben und unchristlichen Herumtreibern. Der älteste der Brüder hat seine Zunge verloren – nach altem Rechtsbrauch Strafe für Blasphemie. Er zertritt die weißen Kerzen, die ihrerseits als Opfergabe für die Gottesmutter, die Jungfrau Maria, gedacht waren, und vollendet damit die Pervertierung des Gemeinschaft stiftenden Mahls. Die religiöse Konnotation dieses Mahls ist unmissverständlich. Das Brot, das Karin mit den Hirten teilt, verweist auf die Hostie, in der ihrerseits der Leib Christi präsent wird. Doch es enthält auch die schwarze Kröte, die die schwangere Ingeri, neidisch auf ihre Stiefschwester Karin, dort verbarg.



Die Störung des Mahls gibt den Fremdkörper frei. Er wird in Großaufnahme gezeigt vor dem blendend weißen Hintergrund des Tischtuchs – eine Verkörperung auch des Fremden, das in das noch ungesicherte Christentum eingeschlossen ist: das Animalische, Schmutzige, Heidnische. Doch seine Freisetzung läuft nicht auf eine Infragestellung des Christlichen hinaus, sondern auf dessen tiefere Bestätigung im Angesicht der Negation.

Den Hirten bleibt die symbolische Bedeutung des Brotes verschlossen. Ihre rituelle Logik ist eine körperlich-materielle, und sie bestimmt auch die Worte. Auf Karins Segnungsworte beim Mahl (»Empfangt dieses körperliche Brot«) reagieren sie mit einem seinerseits ritualisierten Frage-Antwort-Spiel nach dem Muster des Dialogs zwischen Rotkäppchen und dem bösen Wolf. Scheinbar wird dadurch die Schönheit des Mädchens herausgestellt, tatsächlich aber diese Schönheit in Begehren übersetzt und die wahre Situation enthüllt. Das Spiel ersetzt nicht nur das Ritual, es ist auch Vorspiel zu einer Handlung, die nicht mehr Als-ob-Charakter hat. Das Umkippen wird spürbar an der Stille, die plötzlich eintritt: Das Zwitschern der Vögel verstummt mit dem Auftauchen der Kröte. Die ausbrechende Triebhaftigkeit trägt unheimliche Züge. Sie hebt die Mahlgemeinschaft auf und macht die latente Gewalt evident. Die Hässlichen bemächtigen sich der Schönheit, zerstören Karins Unschuld, beschmutzen ihren Körper, nehmen ihr ihr Leben und raffen ihre Kleider an sich. War zunächst an diesem *Freitag* das Passionsgeschehen memorial und metonymisch durch Karins Mutter nachvollzogen worden, indem sie sich heißes Wachs aufs Handgelenk träufelte, so wird es nunmehr neuerdings gegenwärtig, bewirkt paradoxerweise von denen, die es in seiner Bedeutung nicht erkennen. Sie sind im Sinne HYAM MACCOBYs die Heiligen Henker,³² die aus Karin das Opferlamm machen – allerdings ein Opferlamm nicht im intentionalen, sondern im strukturellen Sinne: Das Mädchen gibt sich nicht wie die Heiligen und Märtyrer freiwillig hin, sein Tod erweist sich erst vom Ende her als Teil einer scheinbar zwangsläufigen vom Physischen zum Metaphysischen führenden Folge.

5. Logik des Opfers

Bergman folgt einer Logik des Opfers, die RENÉ GIRARD wenig später theoretisch begründen wird.³³ Ihrgemäß ist das Opfer eine soziale Institution, die Gewalt reguliert und Differenz setzt und sich auf das gründet, was zugleich innerhalb und außerhalb der erinnerbaren Kultur ist. Dieses zugleich ist auch ein zugleich von Unverfügbarkeit und Verfügbarkeit, möglich durch einen ungleichen symbolischen Tausch, der, um die Transzendenz in die Immanenz hereinzuholen, Elemente der Immanenz in die Sphäre der Transzendenz überführt. Die Preisgabe von Auserwähltem produziert – in Orten oder Dingen, Tieren oder Menschen – Einfallstellen

³² HYAM MACCOBY: *Der Heilige Henker. Die Menschenopfer und das Vermächtnis der Schuld* (engl. 1982). Stuttgart 1999.

³³ Vgl. MISHLER (Anm. 7).

des Übermenschlichen, des Göttlichen, des Heiligen, Erscheinungen des kategorial Differenten. Am Paradigma des Opfers des Gottessohnes hat die christliche Kultur dies variationsreich durchgespielt. Einerseits galt hier die Vorstellung der Äquivalenz: das Opfer stellt ein Lösegeld dar, eine Wiedergutmachung für die Menschheit, die sich mit dem Sündenfall dem Teufel auslieferte. Andererseits galt hier die Vorstellung der Inkommensurabilität: das Opfer ist notwendig nicht aufgrund der Macht des Bösen, sondern aufgrund der Logik göttlicher Selbstentäußerung, die im Akt der Stellvertretung dem Menschen ermöglicht, die Nicht-Identität mit dem Göttlichen, die seine Existenz prägt, zu überwinden.³⁴ Im christlichen Sinne dient das Opfer also nicht sosehr der Erzeugung von Sündenböcken, mit denen Probleme einer Gemeinschaft behoben werden können, sondern der Aufdeckung des Sündenbockmechanismus in seiner archaischen Gemeinschaft stiftenden Funktion. Indem sich Opfervollzug und Opferbereitschaft durchdringen, die Grenzen von »victim« und »sacrifice« verwischen, kann die Opferlogik in ihrer performativen Dimension vorgeführt werden.³⁵

Diese performative Dimension knüpft sich in der *Jungfrauenquelle* an die Dynamik von Gewalt und Gewaltüberwindung, von Wiederholung und Bruch. Die Gewalt gegenüber dem Mädchen bringt weitere Gewalt hervor. Nachdem die Hirten scheinbar zufällig zum Gehöft der Familie gelangt sind, bekommen sie ein zweites Mal, nun durch den Vater, die Segnungsworte zu hören. Wieder ist im Mahl die Urszene des letzten Abendmahls und zugleich dessen Institutionalisierung in der Eucharistie präsent. Diesmal aber wird der Blick auf die Abendmahlsgruppe getrübt durch die Gäste, die auf der vorderen Bank Platz genommen haben, die Gäste, die zu den »Opferlämmern« werden, in denen die Opferlogik ein zweites Mal durchschlägt.

³⁴ Zu manchen dieser Spannungen aus philosophischer Sicht HANS BLUMENBERG: *Matthäuspassion*. Frankfurt/M. 1988 (Bibliothek Suhrkamp 998).

³⁵ HUBERT SEIWERT: *Opfer*, in: HUBERT CANCIK, BURKHARD GLADIGOW, KARL-HEINZ KOHL (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Berlin, Köln 1998, S. 268-284. Zum religiösen Opfer sowie zum christlichen Verhältnis von Gewalt und Gewaltüberwindung GEORG BAUDLER: *Töten oder Lieben. Gewalt und Gewaltlosigkeit in Religion und Christentum*. München 1994; ders.: *Gewalt in den Weltreligionen*. Darmstadt 2005; außerdem: BERND JANKOWSKI und MICHAEL WELKER (Hg.): *Opfer. Theologische und kulturelle Kontexte*. Frankfurt/M. 2000; BERNHARD DIECKMANN (Hg.): *Das Opfer – aktuelle Kontroversen. Religions-politischer Diskurs im Kontext der mimetischen Theorie*. Münster 2001 (Beiträge zur mimetischen Theorie 12); JOACHIM NEGEL: *Ambivalentes Opfer. Studien zur Symbolik, Dialektik und Aporetik eines theologischen Fundamentalbegriffs*. Paderborn 2003.



Nachdem die Mörder entlarvt sind, bekommt Töres Handeln die Unerbittlichkeit eines Henkers: »finally he seems to know exactly what he should do. From this second on, all his movements have a defined clarity, as if he were performing a holy ritual.«³⁶ Auf einem Hügel, vor dem weiten Horizont eines grauen Morgenhimmels, ringt er eine junge Birke nieder: ein sexualisierter Akt, in dem die Art des Verlustes der eigenen Tochter emblematisch fortwirkt; ein Ausreißen der eigenen Wurzeln, das den Übergang zu einer neuen Phase markiert. Mit den Ästen der Birke peitscht er sich im Bad bei einer rituellen Reinigung, bevor er zum Schlachtopfer schreitet. Mit Lederschürze angetan und Schlachtmesser in der Hand, metzelt er in der Halle des Hauses die beiden Hirten nieder. Auch den Hirtenjungen zerschmettert er an der Wand. Damit fällt ein zweiter Unschuldiger der brutalen Gewalt zum Opfer. Der Junge musste den Mord mit ansehen und hatte noch intuitive Pietät bewiesen, als er einige Handvoll Erde auf Karins Leichnam warf. Er konnte danach keine Nahrung mehr behalten – so wie Karin ihrerseits nach der Vergewaltigung kein Wort mehr hervorbrachte.

Im spiegelbildlichen Verhältnis zwischen (Nicht-)Artikulation und (Nicht-)Inkorporation kommt zum Ausdruck, was für die rituelle Wiederholung des christlichen Passionsgeschehens eine zentrale Rolle spielt: die Leben stiftende Kraft des Eucharistiesakraments, begleitet von der Identität stiftenden Kraft der Worte (der Einsetzungsworte Christi beim letzten Abendmahl: *Hoc est corpus meum*). Beides erweist sich als gestört: Der Mund, der die Einsetzungsworte gesprochen hat, ist zu keiner weiteren Rede

³⁶ ISAKSSON, *The Virgin Spring* (Anm. 28), S. 92.

mehr fähig; der Mund, der die geweihte Nahrung zu sich nimmt, ist nicht in der Lage, sie zu behalten. Karin und der Junge sind die Figuren, an denen sich die Verletzung der christlichen Symbolsystems enthüllt. Zugleich die Figuren, in denen die (Wieder-)Einsetzung dieses Systems erfolgt. Verbunden sind sie ebenso durch den kultischen Bezug wie die brutale Tötung, die zugleich profane Opfer der Gewalt (*victimēs*) in sakrale Opferlämmer des Heils (*sacrificēs*) verwandelt. In der Tötung des Hirtenjungen wiederholt sich die Tötung der Tochter, mit ihr wird aber auch der Bogen der Rache überspannt. Der Vater lädt Schuld auf sich und kehrt an den Ort der ersten Tat zurück, wo sein Gesicht nun selbst zu dem des leidenden Christus wird, den man zu Beginn am Kreuz hängen sah. Doch das Quellwunder bezeugt die Reinigung von der Schuld und nimmt zugleich das Leiden von der Familie. Es wäscht die Schuld von den Händen des Vaters und hebt die latente Spaltung auf, von der die Familie betroffen war. Am Ende ist das familiäre Dreieck zumindest visuell im Gleichgewicht. Man sieht die Tote nach dem Muster der Kreuzabnahme: gehalten von den beiden Eltern, deren Gesichter dem vom hellen Sonnenlicht bestrahlten Gesicht der Tochter zugewandt.

Die strukturelle Logik des Opfers erscheint damit als Erfahrungsprozess. Schon die Vergewaltigung und Tötung Karins ist durch mehrfache Zwischenschnitte als von zwei Augenzeugen beobachtetes Ereignis gezeigt, und diese Augenzeugen repräsentieren entscheidende Momente im Vollzug des Heilsgeschehens. Der Hirtenjunge wird selbst zum Opfer, Ingeri zur Kristallisationsfigur der Erlösung. Ihre schmerzvolle *compassio* bildet die Schnittstelle, an der Gewalt in Heil übergeht und Differenz aufgehoben wird. Karin und Ingeri erschienen zunächst als gegensätzliche Figuren: die strahlende, blonde Tochter, die in den Tag hinein schlafen, kostbarste Gewänder tragen und als Jungfrau der Gottesmutter die Kerzen darbringen darf; die dunkle, wilde, in Sackleinen gekleidete Stieftochter, die früh auf den Beinen sein, schwierige Arbeiten verrichten und mit der ungewünschten Schwangerschaft leben muss. Doch die Opposition ist keine rigorose: Auch Karin beginnt den Reiz, begehrt zu werden, zu empfinden. Ihre Eitelkeit ist nicht mehr die des unschuldigen Kindes. Eine Wiederholung von Ingeris Schicksal erscheint denkbar. Sie ereignet sich und ereignet sich zugleich nicht, weil in der Wiederholung das Wiederholte andere Züge annimmt und sich auch das Verhältnis der Figuren verschiebt. Mit der Schändung Karins tritt ein, was den entscheidenden Bruch zwischen den Stiefgeschwistern, verursacht durch die Schwangerschaft Ingeris, revidiert: Die Differenz von Reinheit und Unreinheit wird zunächst suspendiert, schließlich ganz aufgehoben. Karins Passion wird zu derjenigen Ingeris, das Quellwunder auch zu ihrer Erlösung. Für Ingeri, die zunächst zwischen den kulturellen Sinnangeboten schwankt, ist die heidnische Untat

Voraussetzung der christlichen Konversion: Indem sie sich die Schuld für den Tod Karins zuschreibt, eröffnet sie sich zugleich die Möglichkeit für dessen Bewältigung. Am Ort der Tat, an dem sie ohnmächtig der Vergewaltigung und Tötung zusah, spiegelt sich schließlich in ihrem Gesicht die Größe des Wunders, so wie sich zuvor in ihm das Ungeheuerliche der Vergewaltigung spiegelte. Auch das Gesicht des Vaters wird zu einer Erscheinungsfläche des Wunders: Der verzweifelte Monolog mit Gott ist aus der Perspektive der andern gefilmt, das Gesicht wird erst in Großaufnahme sichtbar, als sich das Wunder ereignet.



Eine zweite Erscheinungsfläche sind im Falle Ingeris und Töres die Hände: hier die sündigen, die die Kröte im Brot verstecken, die verzweifeln, die beim Beobachten der Vergewaltigung einen Stein umklammern, die befreien, die sich am Ende im Quellwasser reinwaschen; dort die von Schuld befleckten, die drei Menschen ermordet haben, und die nach Entsühnung lechzenden, die eine Steinkirche erbauen wollen. Im *Siebenten Siegel* waren die Hände Zeichen einer Lebendigkeit, die sich, zeitweise zumindest, gegen

den Tod behauptet,³⁷ in der *Jungfrauenquelle* sind sie Zeichen einer Lebendigkeit, die sich über ihre archaischen Bedingungen erhebt.

So entstehen eigene filmische Formen für Unheil und Heil. Dazu gehört das Spiel von Hell und Dunkel: Der Film beginnt im Halbdunkel des Morgengrauens mit dem Bild Ingeris, die, zur Kamera gewandt, das Feuer anbläst. Sein Aufflackern ist Zeichen für das noch einmal auflodernde Heidentum, aber auch Startschuss für ein Hin und Her zwischen Licht und Schatten, das sich der glatten Opposition weltlicher Bedeutungswerte verweigert: Glanz und Licht können sich, sichtbar an der strahlenden Karin und dem strahlenden Tag, verdunkeln, doch das Dunkle trägt seinerseits den Keim des Lichts in sich – so Ingeri und so der Wald, den Ingeri zwar ob seiner Dunkelheit fürchtet, der sich aber weniger als lichtloser denn als unübersichtlicher Ort zeigt: Zwischen den locker stehenden Bäumen und dem Gewirr der Äste dringt überall die Sonne durch, nur nach dem Mord ist sie von Schneewolken verdunkelt, am Ende dominiert wieder das Licht.

Auch der Ton schafft einen Zeitenraum eigener Qualität. Bergman setzt, abgesehen von der einige Male angespielten Balladenmelodie und dem am Ende ertönenden Choral, keine Begleitmusik ein. Er lenkt die Aufmerksamkeit auf die mit der Handlung selbst unmittelbar verbundenen Töne: das Knacken des Feuers, das Rascheln der Kleider, das Rauschen und Gluckern des Wassers, das Streifen der Äste, das Zwitschern der Vögel, das Kreischen des Raben. Und vor allem auf die Stille, die wie auch schon im *Siebenten Siegel* Momente besonderer Intensität, ja Unheimlichkeit erzeugt: bei Ingeris morgendlichem Feuermachen im Haus, bei Karins Vergewaltigung auf der Lichtung, bei dem Erscheinen der Hirten am Hoftor. Am bewegendsten zweifellos der Augenblick nach der Vergewaltigung, da Karin nurmehr tierähnliche Klagelaute ausstoßen kann. Auf beklemmende Weise ihrem selbst der Zunge beraubten Vergewaltigter angeglichen, vermittelt sie zugleich dem Zuschauer die Sprachlosigkeit angesichts des Ereignisses: Sie kommt auf die Kamera zu, schon im *Siebenten Siegel* ein Mittel, Empathie zu erzeugen, und macht dem voyeuristischen von der Seite her, zwischen Ästen hindurch erfolgenden Betrachten ein Ende. Bei den späteren Morden an den Hirten stellt sich eine solche voyeuristische Position gar nicht erst ein. Dem flackernden Licht ausgesetzt und häufig übers Feuer hinweg blickend gewinnt der Zuschauer keinen Überblick. Halbtotale, angeschnittene Perspektiven und affektive Close-ups vermitteln im beständigen Wechsel das fragmentarische Ge-

³⁷ Bergman, *Das siebente Siegel* (Anm. 10), S. 23 (Rede des Ritters nach der Begegnung mit dem Tod im Beichtstuhl): »Dies ist meine Hand. Ich kann sie bewegen, und das Blut pocht in ihr. Die Sonne steht noch immer hoch am Himmel, und ich, ich, Antonius Block, spiele Schach mit dem Tod.«

sambild eines quälend langsamen, immer wieder von Phasen des Wartens unterbrochenen Rituals, das nicht wirklich als Ritual begreifbar wird.



Elemente wie diese zeigen vielleicht deutlicher als das Sujet die Anknüpfung an Kurosawa. Sie machen den Film zu einem kohärenten Zeichensystem, in dem Kamera, Licht und Ton, Handlung und Montage in engstem Zusammenhang stehen. Sie schaffen aber auch Formen der Präsenz, die das am Ende erscheinende Heil vorbereiten, ohne selbst schon in ihrer Bedeutung festgelegt zu sein. Eine solche Form ist das Wasser. Es taucht in fast allen Situationen auf: als munteres Rinnsal, das über Töres Hof läuft; als weites Meer, das den Hintergrund für Karins und Ingeris Ausritt in die ›Welt‹ bildet; als sprudelndes Nass, das der Hütte des alten Odinanbeters höhlenartige Züge verleiht. Immer wieder gibt es Zeichen der Anwesenheit einer Macht, die die Lebensräume durchquert und die ihrerseits die Figuren dauernd überquert, bis sie ihre Heilswirkung erfahren. Das Wasser ist ein traditionelles Element der Heiligenlegende: als Medium der göttlichen Steuerung oder der Reinigung, als Zeichen von Grenzüberschreitungen.³⁸ Im Film wird es zur Erscheinungsform des Heils. Zunächst Element der Alltagswelt, nahe und ubiquitär, wird es schon im Kontext der Tötung Karins zu einem komplexeren Bedeutungsträger: Der Stein, den die zuschauende Ingeri fallen lässt, rollt ins Wasser und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Zeichen von Schuld und Erlösung. Am Ende dann ist das Wasser das Element, in dem sich die Oppositionen auflösen und die Opfer aufheben. Und es ist dasjenige, in dem die filmische Konstruktion von Heil ihren ureigensten Ausdruck findet. Das hervorbrechende Wasser verkörpert ein Moment der Bewegung, in dem zugleich die Minimaldifferenz zum unbewegten Bild sichtbar wird, in dem erscheint, was als Zeichen des Heils und als Form des bewegten Bildes untrennbar ist.

³⁸ HEINRICH GÜNTHER: Psychologie der Heiligenlegende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligengeschichte. Freiburg/Br. 1949 (Register).

Nicht nur geht es also um den Unterschied zwischen dem Verworfenen und dem Heilsträchtigen. Es geht auch um die innere Differenz der Zeichen und die Verschiebung von Bedeutung. Mit Odin konnotiert ist das Feuer, das Ingeri eingangs anfacht und über dem Töre einen der Hirten tötet – die Tat, die schließlich zum Bruch mit der archaischen Gewalt führt. Mit Odin konnotiert ist der Rabe am Eingang des Waldes, der zu Beginn von Karins Unglücksweg gezeigt wird und der erneut gezeigt wird, wenn die Gruppe den Spuren Karins folgt – auf einem Weg, der nicht mehr *durch* Dickicht und Gefahr führt, sondern *zur* Lichtung und Gnade. Auf diese Weise verlieren die ambivalenten Zeichen ihre heidnischen Schattierungen und verfestigen sich die christlichen Bedeutungen. Auch profiliert sich die christliche Logik des Opfers vor dem Hintergrund der heidnischen. An die Stelle der Verkettung von Gewalt tritt deren Aufhebung. An die Stelle des auf Gabe und Gegengabe beruhenden Handels mit Odin tritt die auf dem Prinzip der inkommensurablen Gabe beruhende Begegnung mit dem christlichen Gott. Sie ermöglicht es, den Verlust als Opfer zu begreifen und in ihm wiederum sich selbst zu finden.

6. Ästhetiken der Differenz

Verglichen mit *Rashomon*, aber auch mit dem *Siebenten Siegel* mag die *Jungfrauenquelle* holzschnittartig wirken. Kurosawa setzte auf die Spannung von zeitlicher Ferne und epistemologischer Aktualität: Eine Situation kulturellen Niedergangs (der verfallende Tempelbezirk in Kyoto) dient als Folie für den Entwurf komplexer narrativer wie visueller Bedingungen der Erkenntnis. Bergman hingegen benutzt die zeitliche Ferne, um ein überzeitliches Muster herauszupräparieren: Eine Situation kulturellen Übergangs dient als Folie für die Bedingungen der Möglichkeiten, Heil zu erfahren und zu repräsentieren. Statt der *Auflösung* der strikten Codes des Feudalzeitalters erfolgt die *Begründung* der strikten Codes des christlichen Heilsystems in Absetzung vom heidnischen Vorgängerglauben. Bergman sucht nicht die epistemologische Unentschiedenheit, die den Film als Medium von Fiktion und Wahrheit zeigt. Er sucht die paradoxe Unverfügbarkeit, die den Film als Medium von Immanenz und Transzendenz profiliert. Die Unverfügbarkeit ist zentrale Herausforderung einer Moderne, die sich der religiösen Muster nicht mehr zur Selbstvergewisserung, sondern zur Selbstparadoxierung bedient.³⁹ Sie ist Herausforderung für eine Ästhetik,

³⁹ Vgl. CHRISTIAN KIENING: Ästhetische Heiligung. Von Hartmann von Aue zu Lars von Trier, in: Neue Rundschau 115 (2004), S. 56-71.

die Sinnlichkeit und Reflexivität in der Balance zu halten versucht. Die *Jungfrauenquelle* knüpft Heil ans sinnlich Erfahrbare, unterstellt dieses aber zugleich einem abstrakten Prinzip. Schuld und Erlösung, Kontingenz und Providenz beziehen sich auf das Martyrium als Umschaltstelle zwischen irdischem und überirdischem Körper, machen diese aber selbst Teil der Logik des Opfers.

Damit wird die Tatsache, dass es ein weiblicher Körper ist, der, durch seine geschlechtsspezifischen Züge markiert, sich als Medium der Verwandlung von »victimes« in »sacrifices« anbietet, im Allgemeinen aufgehoben. Doch dieses Allgemeine bleibt ein historisch und kulturell spezifisches. In Bergmans kurz vorangehendem *Nära livet (An der Schwelle des Lebens)*, ebenfalls nach einer Vorlage von Ulla Isaksson verfilmt, war Mutterschaft obschon an drei Einzelschicksalen so doch als allgemeinmenschliches Problem behandelt worden.⁴⁰ Auch in der *Jungfrauenquelle* gibt es zwischen mikrokosmischer Situation und makrokosmischer Thematik kaum Bindeglieder. Archaische Wucht der Krise und metaphysisches Gewicht ihrer Lösung beziehen sich unmittelbar aufeinander. Ästhetisches und Thetisches durchdringen sich. Doch der historische Index verhindert, dass der Film einfach als Aussage über »die Welt« genommen werden kann. Es kommt zu keiner schlichten Erneuerung der Legende: Bergman beschränkt das Mirakulöse auf das »natürliche Wunder« des hervorbrechenden Wassers. Auch werden die christlichen Muster nicht einfach reproduziert: Der ehemalige Scholar, der auf dem Hof Zuflucht gefunden hat, dramatisiert die menschlichen Heilsoptionen auf sehr eigene Weise.⁴¹ Das Historische und das Religiöse erweisen sich damit als untrennbar. Wo das eine fehlt, geht auch das andere verloren. So in Wes Cravens nicht-gekennzeichnetem Remake von 1972 (*Last House on the Left*): Situier im Kontext einer amerikanischen Kleinstadt, zelebriert der Film die Folge von Vergewaltigung, Mord und Rache als sich steigenden Gewaltexzess. Keine Kirche bildet hier ein fernes Ziel, sondern eine Rockband; keine Figur voll-

⁴⁰ JACQUES SICLIER: Ingmar Bergman. Paris 1960, 21962 (Classiques du cinéma 8), S. 164.

⁴¹ ISAKSSON, The Virgin Spring (Anm. 28), S. 81f. (Rede zum verängstigten Hirtenjungen): »Finally, you stand before a mountain of fear. It vomits fire like an oven and at its foot, a huge abyss opens. All kinds of colors blaze there: copper and iron, blue vitriol and yellow sulphur. The flames dazzle and flash and eat the rocks. All around them, people are leaping and writhing – people who are small as ants – because this is the oven which swallows murderers and violators. [...] But at the same moment when you think you are lost, a hand will grasp you and an arm will be placed around you and you will be taken far away where evil can no longer harm you.«

zieht eine Wandlung (auch die Begleiterin des Mädchens wird umgebracht); kein Wunder erlöst die ihrer Werte verlustig gegangene Welt.⁴²

Von hier aus fällt nochmals Licht auf Bergmans mittelalterliche Szenarien. Sie zeigen sich als mehr denn nur historistisch-illusionistische Vergewärtigungen und mehr denn Vorgeschichten späterer Entwicklungen oder Rückprojektionen gegenwärtiger Phänomene. Ihre unausgesprochene Frage lautet nicht so sehr: Wie wurde, was ist? Als vielmehr: Wie lässt sich das, was ist, von seinen Bedingungen her begreifen? Indem den Unentschiedenheiten und Unübersichtlichkeiten der Moderne Weltverhältnisse entgegengesetzt werden, die Grundkonstellationen klarer erkennen lassen,⁴³ treten auch die Verwerfungen von Geschichte und Gegenwart deutlicher hervor. Nicht Rahmenhandlungen oder Zeitreisen dienen dazu, das Verhältnis zwischen der Gegenwart und ihrer fernen wie nahen Vergangenheit explizit zu machen, sondern sanfte Anachronismen, die das historische Bild mit Anschlussstellen durchsetzen. Das Mittelalter ist damit keine einheitliche Größe, sondern eine experimentelle. Ein epochales Labor, um philosophische, theologische oder allgemeinemenschliche Fragen an Punkten des Umbruchs, des Übergangs, der Veränderung der Semantiken zu verfolgen. Ein Labor, um die ästhetischen Mittel zu erproben, die dem Film in seinem Entwurf vergangener Gegenwärtigkeiten zur Verfügung stehen. So verschieden die beiden Filme sind, kommen sie doch darin überein, dass sie in der Wahl des Materials, des Sujets und der Ausstattung ihre eigenen Wege gehen.

(1) Das Schwarzweiß-Material befördert eine Ästhetik, die einerseits Basisoppositionen betont: Gut und Böse, Heil und Unheil, Hoffnung und Verzweiflung, andererseits Einheitlichkeit erzeugt: eine Welt verbunden in den Nuancen des Graus. Die Künstlichkeit, die damit einhergeht, kann geradezu in historische »Natürlichkeit« umschlagen. Bresson hat zu der Zeit, da Bergmans Filme entstanden, auf den ambivalenten Realitätseffekt der Farbe im Film hingewiesen: Nur zu schnell könne sich die Suggestion

⁴² MICHAEL BRASHINSKY: The Spring, Defiled: Ingmar Bergman's *Virgin Spring* and Wes Cravens's *Last House on the Left*, in: ANDREW HORTON, STUART Y. MCDUGAL (Hg.): Play it again, Sam. Retakes on remakes. Berkeley u. a. 1988, S. 161-171.

⁴³ In einem Interview, kurz nachdem das *Siebente Siegel* abgedreht war, bemerkte Bergman im Hinblick auf seine eigene Orientierung in den frühen Fünfzigern: »I needed a severe and schematic conception of the world to get away from the formless, the vague and the obscure, in which I was stuck. So I turned to the dogmatic Christianity of the Middle Ages with its clear dividing lines between Good and Evil. Later I felt tied by it, I felt as though I were imprisoned«; COWIE (Anm. 11), S. 182.

von Wirklichkeit als Suggestion entlarven.⁴⁴ Hingegen löst das Schwarz-weiß-Material den Anspruch, zu »malen wie ein mittelalterlicher Maler« (Bergman über das *Siebente Siegel*), nicht durch Imitation, sondern durch Übertragung ein: Das Medium zeigt nicht einfach eine Welt, sondern hält die Leinwand als den Ort bewusst, auf dem diese Welt existiert. Es entsteht jene nicht-illusionistische Dimension, die auch dem mittelalterlichen Material zu eigen ist.

(2) Die Wahl von Stoffen, abseits der sonst in Mittelalterfilmen immer wieder variierten, ermöglicht ein Absehen von den Stereotypen Hollywoods. Kein Anspruch auf die Wiedergabe oder Ausmalung einer exakt datierbaren Konstellation wird erhoben. Keine Rolle spielen die Ebene des Staates oder des Hofes, die Bereiche von Macht und Herrschaft, König oder Hochadel. Keinen Platz besitzen das Zeremonielle: Feste, Aufzüge, Turniere, die institutionalisierte Gewalt: Zweikampf, Fehde, Krieg, und die emotionale Liebeshandlung: Konkurrenz, Intrige, Verrat. Damit verschiebt sich die Perspektive von der Ereignisgeschichte zur Sinngeschichte, von den äußeren Gegebenheiten der Wirklichkeit zu den inneren Bedingungen. Möglich werden andere Formen des Agierens, andere Beziehungen der Figuren zueinander und andere Formen des Konflikts: im einen Fall Risse, feine und gröbere, die Individuen und Gruppen aufstören aus ihrer Gewissheit, in einem wohlgeordneten, auf das Jenseits hin transparenten Diesseits zu leben, im anderen Fall Katastrophen, die über eine Familie hereinbrechen und sich erst in einem das Diesseits transzendierenden Ereignis aufheben.

(3) Die Entscheidung für einen überschaubaren Rekonstruktionsaufwand entfernt die Filme aus dem Dunstkreis der reinen Ausstattung- und Kostümfilm. Mittelalterliche Szenarien werden nicht zum Selbstzweck für die Macht des Kinos, Vergangenes zum Leben zu erwecken. Sie bleiben an den Gestus der Historisierung gebunden. Gleichzeitig trägt das Vorherrschen von Außenräumen, kleineren Gruppen und begrenzten Aktionen dazu bei, das Historische für das Über-Historische transparent zu machen. Bergman kommt dem Mittelalter gerade deshalb nahe, weil er nicht verleugnet, dass dieses nur unter den epistemologischen und medialen Bedingungen der Moderne entworfen werden kann.

⁴⁴ ROBERT BRESSON: Notes sur le cinématographe. Paris 1975, 1995 (Folio 2705), S. 110: »La couleur donne de la force à tes images. Elle est un moyen de rendre plus vrai le réel. Mais pour peu que ce réel ne le soit pas tout à fait (réel), elle accuse son invraisemblance (son inexistence).«

